

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko:

Janusz Nowiński

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe

1987 – magister nauk teologicznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Wydział Teologiczny, na podstawie pracy: *Wartość katechetyczna barokowej polichromii pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą*, promotor: prof. dr hab. Mieczysław Majewski; praca w części opublikowana (załącznik 3, poz. I. 1).

1998 – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, Akademia Teologii Katolickiej w Warszawie [obecnie Uniwersytet Kard. Stefana Wyszyńskiego], Wydział Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych, tytuł dysertacji: *Przechowywanie Eucharystii w Kościele zachodnim w chrześcijańskim antyku i wiekach średnich. Studium treści i formy*, promotor: dr hab. Zbigniew Bania profesor ATK; praca opublikowana (załącznik 3, poz. II. A. 1).

3. Informacje o zatrudnieniu:

1990-1991 – asystent-stażysta w Katedrze Ikonografii Nowożytnej na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych ATK.

1991-1995 – asystent w Katedrze Ikonografii Nowożytnej na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych ATK

1996-1998 – asystent w Katedrze Historii Architektury Średniowiecznej i Nowożytnej w Instytucie Historii Sztuki UKSW.

1999-2011 – adiunkt w Katedrze Historii Architektury Średniowiecznej i Nowożytnej w Instytucie Historii Sztuki UKSW.

2011-2015 – starszy wykładowca w Instytucie Historii Sztuki UKSW.

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

a) tytuł osiągnięcia naukowego:

Janusz Nowiński, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Wydawnictwo New Media Concept, Warszawa 2016, ISBN 978-83-7675-700-1 (ss. 424, 112 il. kolorowych, Summary, bibliografia, spis ilustracji, indeks miejscowości).

b) omówienie celu naukowego w/w pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania

Książka *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój* prezentuje w oparciu o zachowany materiał zabytkowy, normy zakonne, przepisy liturgiczne i inne źródła z epoki, wyposażenie i wystrój średniowiecznych kościołów cysterskich oraz funkcjonowanie wyposażenia i wystroju we wnętrzu i w liturgii sprawowanej w kościele cysterskim w wiekach średnich. Monografia wpisuje się w bogaty nurt badań podejmujących problematykę opactw cysterskich w średniowieczu, w których uwaga badaczy skupiała się przede wszystkim na ich architekturze. Publikacja podejmuje po raz pierwszy w polskiej historii sztuki problematykę wyposażenia i wystroju średniowiecznych kościołów cysterskich.

Przedmiotem podjętych w książce badań jest *ars cisterciensis* – sztuka cysterska w średniowiecznych kościołach tego zakonu, jej początki, uwarunkowania wynikające z zakonnych przepisów, tradycji i liturgii, a także treści ideowe kształtujące dekorację i ikonografię wyposażenia i wystroju klasztornych świątyń. Prezentowane i analizowane w książce dzieła sztuki pochodzą z różnych opactw cysterskich w Europie i – mimo szczątkowego stanu zachowania średniowiecznego wyposażenia i wystroju zakonnych świątyń – zostały dobrane tak, aby można było z ich pomocą zaprezentować wyposażenie wnętrza kościoła cystersów w wiekach średnich, jego funkcjonowanie w liturgii i obyczajowości cystersów a także scharakteryzować najważniejsze treści ideowe kształtujące jego formę i ikonografię. W prezentowanych przykładach szczególną uwagę poświęcono zabytkom z polskich opactw. W książce omawiane są dzieła pochodzące przede wszystkim z kościołów cystersów; w kilku przypadkach prezentowane są także obiekty z kościołów cysterek – głównie jako przykłady funkcjonowania pewnych rozwiązań i zjawisk w środowisku cysterskim.

Przedmiot badań wyznaczył ramy czasowe analizowanych w książce zagadnień. Dodatkowym kryterium stała się także średniowieczna historia zakonu cystersów, z którą był związany charakter dekoracji i wyposażenia jego kościołów. Jeśli *terminus a quo* stanowią pierwsze świątynie cystersów wnoszone w XII w., których architektura, wyposażenie i wystrój były realizowane w duchu zakonnej prostoty i ubóstwa oraz według określonych przez zakon norm zakazujących przede wszystkim malowanych i rzeźbionych przedstawień, to wiek XIV, jako czas odejścia od pierwotnie przyjętych kanonów i upowszechnienia się dzieł rzeźby i malarstwa w kościołach cysterskich, zamyka te rozważania. Wiek XIV stanowi swoistą cezurę w dziejach zakonu cystersów oraz w charakterystyce wystroju i wyposażenia ich kościołów. Skutkiem złożonych wydarzeń w europejskiej polityce, funkcjonowaniu Kościoła i życiu społecznym (m.in. działania wojenne, schizma zachodnia, epidemia dżumy)

została zerwana dotychczasowa jedność zakonu i zachwiana pozycja kapituły generalnej; trudności napotykało również przeprowadzanie zwyczajowych wizytacji opactw i zachowanie dyscypliny zakonnej. W takich okolicznościach zaczęły dominować w zakonie tendencje odśrodkowe, pojawiające się już w XIII w. Istotną rolę odegrały tu ambicje poszczególnych opatów, które – obok inicjatyw świeckich fundatorów – przyczyniły się do wznoszenia okazałych świątyń i ich bogatego wyposażenia. W kościołach szarych mnichów zaczęło szeroko występować bogate wyposażenie, m.in. rzeźbione, polichromowane i złożone nastawy ołtarzowe, malarstwo tablicowe oraz polichromie ścienne, barwne witraże figuralne i bogato dekorowane posadzki. Pod względem wystroju i wyposażenia kościoły cysterskie w XIV w. upodobniły się do świątyń innych zakonów, odchodząc od swojej wcześniejszej specyfiki. Cezura wieku XIV nie oznacza, że w prezentowanym w książce materiale zabytkowym nie pojawiają się dzieła powstałe w wieku XV i w początkach XVI w. – są przywoływane dla wskazania i potwierdzenia kontynuacji analizowanych zjawisk. Zasada ta jest stosowana zwłaszcza w przypadku zabytków pochodzących z opactw polskich.

Głównym celem naukowym niniejszej pracy jest przedstawienie wyposażenia i wystroju kościoła cysterskiego w średniowieczu a także zakonnych norm, zwyczajów i treści ideowych, które na nie oddziaływały i kształtowały ich formę i ikonografię. W wielu publikacjach traktujących o średniowiecznych kościołach cysterskich obok toposu tzw. planu bernardyńskiego funkcjonuje stwierdzenie o „nagości ścian” świątyń szarych mnichów i braku w nich bogatego wyposażenia, zwłaszcza dzieł rzeźby i malarstwa. Prezentowane i analizowane w tej monografii dzieła sztuki oraz świadectwa zachowane w źródłach obalają to idealistyczne i purystyczne stwierdzenie. Dzieła średniowiecznej rzeźby i malarstwa zachowane w cysterskich opactwach oraz pochodzące z nich obiekty przechowywane w muzeach i w innych kościołach świadczą o tym, że cystersi – mimo przyjętego w początkach zakonu krytycznego nastawienia do sztuki przedstawieniowej i bogatego wyposażenia swoich świątyń – stali się w już średniowieczu zlecniodawcami, ale także twórcami dzieł sztuki sakralnej mających własną specyfikę. Informacje odnotowane w dokumentach kapituły generalnej wskazują, że praktycznie tylko pokolenie szarych mnichów, któremu przewodził św. Bernard z Clairvaux pozostawało wierne przyjętym w początkach istnienia zakonu surowym przepisom i tradycji, dotyczącym wystroju i wyposażenia świątyń klasztornych. Już pod koniec XII i z początkiem XIII w. w kościołach cysterskich pojawiły się rzeźby i obrazy oraz bogaty wystrój, co wówczas spotykało się ze zdecydowanym sprzeciwem kapituły generalnej. Architektura kościołów cysterskich wznoszonych bądź przebudowywanych po 2. połowie XII w. (zwłaszcza w wieku XIV) w wielu przypadkach upodobniła je do imponujących katedr. Blisko sto lat po śmierci św. Bernarda z Clairvaux (zm. 1153) cystersi

znacznie oddalili się od jego postulatu pobożności skupionej wyłącznie na przeżyciach duchowych, wolnej od doznań zmysłowych, czego przejawem było m.in. wprowadzenie rzeźb i obrazów do ich świątyń. Cysterskie konwenty i przewodzący im opaci uznali obrazową ilustrację historii Zbawienia oraz prezentację wizerunków świętych wraz z bogatą oprawą ich relikwii za środki pomocne i ważne w duchowej formacji zakonników. Rzeźby i obrazy pojawiające się w kościołach cystersów od co najmniej połowy XIII w. miały być zachętą, ale i komentarzem do sprawowanej liturgii i praktyk pobożnych. Okolicznością sprzyjającą pojawieniu się w świątyniach cysterskich bogatego wystroju i wyposażenia, które podnosiły estetykę ich wnętrz i funkcjonowały jako nośnik treści teologicznych, było ogólnie rosnące znaczenie malarstwa i rzeźby w kościołach w XIII i XIV w. Ta sytuacja miała bez wątpienia wpływ także na cystersów i ich dobrodziejów, którzy w swoich fundacjach – obok racji dewocyjnych – brali również pod uwagę walor prestiżu i reprezentacji oraz chęć dorównania świątyniom innych zakonów.

Problematyka wyposażenia i wystroju świątyń cysterskich w średniowieczu została przedstawiona w książce w jedenastu rozdziałach. Punktem wyjścia dla prezentowanych zagadnień są tu – przedstawione w rozdziale pierwszym – poglądy estetyczne św. Bernarda z Clairvaux oraz zalecenia cysterskich kapituł z XII i początku XIII w. odnoszące się do wystroju i wyposażenia kościoła klasztornego. W prezentacji zaleceń cysterskich kapituł oraz późniejszej praktyki ich egzekwowania zostały wykorzystane dokumenty źródłowe, cytowane *in extenso*. Ta sama zasada została zastosowana w odniesieniu do innych tekstów źródłowych przywoływanych w tym opracowaniu.

W drugim rozdziale, w oparciu o zredagowane w początkach zakonu normy, zakonną tradycję i liturgię oraz wczesne realizacje kościołów cysterskich, została przedstawiona modelowa koncepcja świątyni klasztornej cystersów wraz z dyspozycją jej wnętrza i funkcją poszczególnych części. Analizie struktury wnętrza świątyni towarzyszy w tym rozdziale prezentacja i omówienie najważniejszych elementów wyposażenia, jakie znajdowało się w poszczególnych jej częściach oraz określenie funkcji, jaką to wyposażenie pełniło w liturgii i praktykach religijnych wspólnoty klasztornej: prezbiterium z ołtarzem głównym, kredencją, sediliami służby liturgicznej i armarium; kaplice boczne w transepcie; chór i stalle mnichów; chór i stalle konwersów. Zachowane najstarsze przykłady wystroju i wyposażenia, datowane od połowy XII po początek wieku XIV, dały możliwość przedstawienia ich formy, funkcji a także charakteru dekoracji i ikonografii.

Kościół cystersów, ukształtowany w początkowym okresie formowania zakonu, odzwierciedlał cysterską duchowość i liturgię – jego architekturę i wnętrze formowała zakonna tradycja i obecne w niej treści duchowe; nie był też pozbawiony znaczeń

symbolicznych. Mistyczne i symboliczne znaczenia obecne w średniowiecznych kościołach cystersów oraz wpływ treści ideowych na ich architekturę, wyposażenie i wystrój prezentuje rozdział trzeci książki. Zagadnienie to, analizowane w oparciu o źródła cysterskie, nie było dotychczas w takiej formie podejmowane w badaniach. W tradycji zakonu liturgia sprawowana przez mnichów była postrzegana w jedności z liturgią niebiańską, celebrowaną przez aniołów przed tronem Boga. Takie rozumienie liturgii wpłynęło na symboliczną interpretację kościoła klasztornego. Ziemska świątynia, zbudowana z „żywych kamieni” (*lapides vivi*) – zakonników, którzy ją uświęcają swoim świątobliwym życiem, stanowi mistyczną jedność ze świątynią Boga w niebie i liturgią niebiańską celebrowaną przez aniołów (*officium divinum in conspectu Dei et angelorum*). Linie proste i proste kształty form (*rectitudo*) były postrzegane jako symbol prostoty duszy zwróconej ku Bogu i poszukującej dóbr niebiańskich. Obecność Boga w kościele cysterskim symbolizowało światło słońca, rozświetlające przestrzeń *sanctuarium*, a układ okien w szczytowej ścianie prezbiterium w symboliczny sposób wyrażał prawdę o jedności i troistości osób Trójcy Świętej. Wystrój i wyposażenie średniowiecznej świątyni cystersów miały obrazować jej mistyczne znaczenie jako Raju (*ecclesia est Paradisus*). Temu sensowi ideowemu w wielu świątyniach podporządkowana była zarówno ikonografia detali architektonicznych, jak i monumentalnych krucyfiksów nad przegrodą chóru (*arbor vitae*), dekoracji stalli (m.in. motyw winnej latorośli) oraz nastaw głównych ołtarzy. Zależności te zostały wykazane w analizie elementów wyposażenia kościołów klasztornych w dalszych częściach książki.

Kolejny, czwarty rozdział książki poświęcony jest istotnej zmianie w architekturze, wyposażeniu i dekoracji cysterskich kościołów, jaka dokonała się w 2. połowie XII i w początkach XIII w. Dynamiczny rozwój zakonu oraz szereg różnorodnych przyczyn wewnętrznych i zewnętrznych sprawiły, że pierwotny ideał ascetyzmu i prostoty uległ stopniowej erozji. Zauważa się to przede wszystkim w sukcesywnym odchodzeniu od surowych zasad obowiązujących w architekturze, wystroju i wyposażeniu kościołów. Przebudowa partii wschodnich świątyni klasztornych, gdzie wprowadzono obejście prezbiterium z szeregiem kaplic, upodobniła je do architektury katedr; w ich nawie głównej i nawach bocznych pojawiły się także boczne ołtarze oraz kaplice fundowane i wyposażane przez osoby świeckie i połączone najczęściej z miejscem ich pochówku. Okoliczność ta spowodowała, że w zachodniej części dostępnej dla świeckich kościoł klasztorny utracił klauzurowy charakter. Od początku XIV w. fundacjom bocznych ołtarzy w kościele towarzyszyła często fundacja rzeźb i malowanych nastaw ustawianych na mensach. Ich pojawienie się było wynikiem ambicji i reprezentacyjnych dążeń świeckich fundatorów i świadczyło o coraz częstszej rezygnacji cystersów z rygorystycznej obserwacji pierwotnych

zasad odnoszących się do wyposażenia ich świątyń. *Patrocinia* bocznych ołtarzy były określane przez konwent i często wynikały z zasobu posiadanych przez opactwo relikwii. One też – zwłaszcza od XV w. – miały wpływ na ikonografię fundowanych dla tych ołtarzy nastaw.

Rozdział piąty prezentuje zjawisko stopniowej rezygnacji cysterskich konwentów z rygoryzmu przyjętych w początkach zakonu norm, czego przejawem było m.in. wprowadzenie dzieł malarstwa i rzeźby do wnętrza ich świątyń. Przemiany, jakie nastąpiły w cysterskiej estetyce w 2. połowie XIII w. doprowadziły ostatecznie do zaniechania pierwotnej *simplicitas ordinis*, której przejawem był m.in. brak rzeźbionych i malowanych przedstawień. Mimo zdecydowanej opozycji władz zakonu, w 2. połowie XIII w. obecność rzeźb, obrazów i bogatego wyposażenia w cysterskich kościołach stała się faktem, a ich szerokie występowanie w wieku XIV przestało być przedmiotem krytyki. Problem ten oraz reakcje władz zakonu na pojawienie się w kościołach bogatego wyposażenia i przedstawień figuralnych zostały zreferowane na początku rozdziału. W dalszych jego częściach zostały omówione elementy wystroju i wyposażenia egzemplifikujące zjawisko zaistniałych zmian: pierwsze witraże, bogactwo przedstawień figuralnych w dekoracjach stali, ozdobne posadzki, polichromie ścian i początki malarstwa ściennego a także pojawienie się pierwszych organów.

W prezentacji wyposażenia średniowiecznych kościołów cystersów w szóstym rozdziale książki zostały omówione osobno nastawy ołtarzy głównych, których najstarsze zachowane przykłady pochodzą z około połowy XIII w. (Fontenay, Fontfroide). Kompozycje i programy nastaw były związane z liturgią oraz duchowością i tradycją cystersów, ze szczególnym podkreśleniem ich pobożności maryjnej. Rzeźby Matki Bożej z Dzieciątkiem przedstawionej jako Królowa Nieba (*Regina Coeli*) znajdowały się w centralnym miejscu nastaw ołtarzy głównych – zarówno wczesnych, z około połowy XIII w., jak i powstających w następnych stuleciach. Figura Marii ukazanej jako królowa ilustrowała główny tytuł konsekuracyjny każdej z cysterskich świątyń – były dedykowane Marii Królowej Nieba i Ziemi. Programy ikonograficzne tych retabulów ukazywały syntetycznie ujętą historię Zbawienia, z podkreśleniem roli Marii w zbawczym dziele jej Syna; ilustrowały tym samym najważniejsze święta w kalendarzu liturgicznym cystersów.

W ostatniej ćwierci XIII w. nastawy głównych ołtarzy niektórych cysterskich świątyń stały się miejscem przechowywania i ekspozycji zgromadzonych w opactwie kolekcji relikwii (najstarszy zachowany przykład w Loccum pochodzi z ok. 1280 r.). Ze względu na specyficzną formę nastaw relikwiarzowych, związaną z ich liturgiczną i kultową funkcją, zagadnienie to zostało przedstawione osobno w siódmym rozdziale książki. Rozdział rozpoczyna omówienie kultu relikwii w zakonie cystersów oraz sposoby ich prezentacji

w klasztornej kościele (m.in. w tablicach relikwiarzowych). Kolekcje relikwii zgromadzone w opactwach cysterskich oraz ich kult, którego wyrazem było m.in. dążenie do godnego i reprezentacyjnego ich przechowywania i prezentowania sprawiły, że od około 1300 r. w wielu opactwach fundowano okazałe i bogato dekorowane szafiaste nastawy relikwiarzowe ustawiane na ołtarzach głównych. Obok relikwii przechowywano w nich także Eucharystię, co należy uznać za praktykę charakterystyczną dla cystersów. Ruchome skrzydła tych nastaw w momencie otwarcia umożliwiały uroczyste *ostensio reliquiarum* zgromadzonym w chórze zakonnikom podczas liturgii świątecznej. Złożona struktura nastaw relikwiarzowych i bogata oprawa plastyczna stanowi kolejny przykład sukcesywnego odchodzenia konwentów cysterskich od pierwotnych zasad ubóstwa i prostoty w wyposażeniu ich świątyń. W sensie ideowym dekoracje tego typu nastaw miały obrazować *aula Dei* – komnatę w niebiańskim pałacu Boga, z którym podczas liturgii w mistyczny sposób łączyła się świątynia cysterska i zgromadzona w niej wspólnota mnichów. Wśród analizowanych przykładów relikwiarzowych nastaw wyróżniono w tym rozdziale realizacje związane z przechowywaniem i prezentacją relikwii św. Urszuli i 11 000 Dziewic (*Undecim Miliūm Virginum*), których obecność i kult wyróżniał cysterskie opactwa w średniowieczu. Na podstawie zachowanych przykładów oraz informacji w źródłach można sformułować tezę, że obecność relikwii *Undecim Miliūm Virginum*, a zwłaszcza relikwii ich głów, przyczyniła się do fundacji i upowszechnienia okazałych nastaw relikwiarzowych w wielu kościołach cysterskich.

Rozdział ósmy książki jest poświęcony ołtarzowi Św. Krzyża, który był usytuowany w centrum kościoła przy przegrodzie chóru, jego funkcjom i oprawie plastycznej. Ołtarz ten, po ołtarzu głównym, stanowił drugi ośrodek liturgii w średniowiecznym kościele cystersów. Obok funkcji liturgicznych, był też miejscem prezentowania relikwii konwersom i osobom świeckim w określone dni uroczystości i świąt. Z jego kompozycją od początku był związany monumentalny krucyfiks ustawiony lub zawieszony nad przegrodą chóru, początkowo – zgodnie z cysterskimi zaleceniami – obustronnie malowany, a od 2. połowy XIII w. coraz częściej rzeźbiony. Najstarsze zachowane krucyfiksy tego typu z opactw w Loccum, Pforta i Sorø ukazują krzyż jako Drzewo Życia (*arbor vitae*) – usytuowany w centralnym miejscu kościoła obrazował on (wraz z innymi elementami wystroju i wyposażenia) ideę kościoła klasztornej jako Raju: *ecclesia est Paradisus et arbor vitae est in medio Paradisi*. W XIV w. na ołtarzach Św. Krzyża zaczęto ustawiać snycerskie lub malowane retabula, których pasyjna ikonografia nawiązywała do tytułu konsekracyjnego ołtarza. Usunięcie w okresie nowożytnym przegród chórowych a wraz z nimi ołtarzy Św. Krzyża spowodowało także

likwidację ich nastaw; pozostałością tych ołtarzy są rzeźbione gotyckie krucyfiksy zachowane w niektórych kościołach cysterskich.

W dziewiątym rozdziale zostały omówione figury maryjne z kościołów cysterskich a także funkcje, jakie pełniły w ich wnętrzu. Istotna rola kultu maryjnego w duchowości szarych mnichów sprawiła, że pierwsze rzeźby jakie się pojawiły w ich kościołach to figury Marii z Dzieciątkiem w typie *Sedes Sapientiae*, ukazujące ją jako królową. Wczesne pojawienie się maryjnych figur w kościołach cysterskich (koniec XII w.) a także brak reakcji na ich obecność ze strony kapituły generalnej pozwalają na postawienie tezy, że rzeźby Matki Bożej były wyłączone z ogólnego zakazu posiadania przez cystersów rzeźbionych i malowanych przedstawień. Obok Madonny z Fontevivo Benedetta Antelamiego (ok. 1190), do najstarszych w Europie figur maryjnych pochodzących z kościołów cysterskich należą zachowane w kręgu polskich opactw XIII-wieczne figury tronującej Marii z Dzieciątkiem. Wiele rzeźb maryjnych służyło w kościołach cystersów przechowywaniu relikwii a także Eucharystii. Wcześniej, bo już w 1. połowie XIV w. pojawiły się w świątyniach cystersów rzeźby *Piety*. Ich lokalizacja na ołtarzach w zachodniej części kościołów pozwala sądzić, że tego typu maryjne figury o charakterze dewocyjnym służyły w kościołach cysterskich nie tylko indywidualnej pobożności mnichów, ale miały również rozbudzać maryjną i pasyjną pobożność wiernych nawiedzających świątynię klasztorną.

Problemowi wczesnych nastaw tablicowych oraz tablicowym obrazom Matki Bożej w świątyniach cystersów został poświęcony dziesiąty rozdział książki. Z 1. połowy XIII w. pochodzą pierwsze informacje o występowaniu w kościołach cystersów tablicowych nastaw ołtarzowych i obrazów – kapituła generalna w Cîteaux zdecydowanie krytykowała wówczas to zjawisko, nakazując ich usunięcie. Jednak praktyka poszczególnych opactw w tym względzie bardzo często wyraźnie różniła się od oficjalnych zaleceń. Od połowy XIII w. obecność obrazów w cysterskich kościołach stała się faktem. Obok figur Marii z Dzieciątkiem wyrazem maryjnej pobożności, którą cystersi krzewili także wśród wiernych świeckich, były obrazy tablicowe z wizerunkiem Matki Bożej, które pojawiły się w ich kościołach w XIV w. Obrazy te nie tylko odnosiły się do maryjnego *patrocinium* kościoła klasztornego, często postrzegano je także jako relikwię założycielską opactwa, dokument fundacji i świadka jego historii – były elementem budującym tożsamość historyczną konwentu. Rozwijany przez mnichów kult obrazu przechowywanego w kościele klasztornym zmieniał charakter zakonnej świątyni, która w obszarze udostępnionym wiernym przestawała być częścią klasztornej klauzury, otwierając się – zwłaszcza w czasie odpustów – na obecność osób świeckich. Dopuszczenie wiernych do kultu obrazów maryjnych w kościołach cysterskich każe przypuszczać, że znajdowały się na jednym z bocznych ołtarzy w nawie lub w dostępnym dla

wiernych ramieniu transeptu. Czczony od wieków wizerunek Matki Bożej był ważnym elementem kształtowania polityki historycznej opactw także w okresie nowożytnym. W wielu wypadkach obrazy stawały się wizualnym dokumentem potwierdzającym fundację klasztoru oraz jego uposażenie i przyznane przywileje.

W ostatnim, jedenastym rozdziale książki zostało przedstawione zagadnienie kontynuacji tradycji świątyni cysterskiej ukształtowanej w średniowieczu w architekturze, wystroju i wyposażeniu kościołów cysterskich w okresie nowożytnym. W tym celu – po raz pierwszy w badaniach nad sztuką cysterską – zostały przedstawione i poddane analizie potrydenckie dokumenty zakonu, w których omawiana jest kwestia kościoła i jego wyposażenia. W ich świetle i w kontekście rozwiązań wypracowanych w średniowieczu zostały następnie zanalizowane przykłady nowożytnych aranżacji cysterskich świątyń, co wykazało trwanie ukształtowanych w wiekach średnich układów przestrzennych, elementów wyposażenia, idei i schematów ikonograficznych. Tego rodzaju studium jest nowatorskim opracowaniem relacji pomiędzy tradycją średniowieczną i rozwiązaniami nowożytnymi w architekturze i wyposażeniu wnętrza kościołów zakonu. Jest też przykładem wykorzystania wyników badań zaprezentowanych w monografii w analizie i interpretacji wystroju i wyposażenia nowożytnych kościołów cysterskich.

Uformowana w wiekach średnich koncepcja świątyni cysterskiej wraz z szeregiem zaleceń i komentarzy charakteryzujących specyfikę jej architektury oraz dekoracji i wyposażenia, stanowi na tle kultury monastycznej średniowiecza zjawisko osobliwe. I chociaż z czasem konwenty cysterskie odeszły od pierwotnych zasad powściągliwości i prostoty w aranżacji swoich świątyń, to właśnie wystrój i wyposażenie ich kościołów średniowiecznych, będące – obok charakterystycznych rozwiązań architektonicznych – wyrazicielem i przekazicielem zakonnej duchowości, tradycji, praktyk liturgicznych, idei i ikonografii, przyczyniły się do kultywowania tych wartości wśród cystersów w czasach nowożytnych, co potwierdzają zalecenia ich potrydenckich dokumentów oraz nowożytne realizacje świątyń.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

Inne osiągnięcia naukowo-badawcze są związane z trzema głównymi obszarami moich zainteresowań: sztuka w kręgu opactw cysterskich, polska sztuka nowożytna, studia nad sztuką w przestrzeni liturgicznej. Problematyka prezentowanych w publikacjach zagadnień w wielu przypadkach łączy przedstawione wyżej zakresy tematyczne, np. nowożytnej sztuki polskiej i sztuki związanej z opactwami cysterskimi.

Sztuka w kręgu opactw cysterskich stanowi przedmiot moich zainteresowań od momentu przygotowywania pracy magisterskiej. W publikacji opartej na zamieszczonych w niej wynikach badań został zaprezentowany po raz pierwszy wystrój malarski sklepień prezbiterium i transeptu kościoła w Łądzie oraz określeni jego twórcy: monogramista W.C.M., Łukasz Latkowski, Łukasz Raedtke, Adam Swach (załącznik 3, poz. I. 1). Moje dalsze badania nad dziejami tych polichromii pozwoliły przybliżyć postać i dokonania artystyczne freskanta Łukasza Raedtke – cysterskiego konwersa z Przemętu, twórcy w 1. tercji XVIII w. monumentalnych polichromii m.in. w Łądzie i w Przemęcie (załącznik 3, poz. II. B. 10). Studia nad ikonografią cysterską, m.in. podczas badań nad polichromiami w Łądzie i w Przemęcie, dały mi podstawy do identyfikacji zachowanych fragmentów oraz opracowania programu rekonstrukcji fresków Andrzeja Radwańskiego na sklepieniach południowej nawy bocznej kościoła cystersów w Jędrzejowie (załącznik 3, poz. II. B. 25; załącznik 4, poz. IV. 13). Prowadzone od lat badania nad dziejami, formą i treścią dzieł sztuki w opactwie w Łądzie umożliwiły mi zaprezentowanie mecenasowskich działań jego opatów odpowiedzialnych za budowę, wystrój i wyposażenie klasztornego kościoła w XVII i XVIII w. (załącznik 3, poz. II. B. 6, 14, 20, 22). Przykładem kształtowania polityki historycznej opactw cysterskich w okresie nowożytnym oraz włączenia dzieł sztuki w promocję opactwa i jego historii są analizowane przeze mnie elementy barokowego wystroju i wyposażenia klasztoru w Łądzie (załącznik 3, poz. II. B. 4, 36). Analiza XIX-wiecznych źródeł pozwoliła mi także przedstawić usytuowanie, funkcje i po części także dekorację dawnych ogrodów łądzkiego opactwa, co dało podstawy do opracowania koncepcji ich rewaloryzacji i nowej aranżacji (załącznik 3, poz. II. B. 11, 24; załącznik 4, poz. II. 4, IV. 9). Odkrycie w Łądzie XIII-wiecznych tkanin dekorujących relikwie głów 11 000 Dziewic (*Undecim Miliam Virginum*) dało początek moim badaniom nad kultem i funkcją tych relikwii oraz oprawą plastyczną związaną z ich przechowywaniem w kościołach cystersów w średniowieczu i w okresie nowożytnym (załącznik 3, poz. II. B. 26, 9, 27, 34, D. 3; załącznik 4, poz. II. 3, 10, 11, 14). Publikację omówionej wyżej monografii prezentującej wyposażenie i wystrój kościołów cysterskich w średniowieczu poprzedziłem artykułami poświęconymi figurom maryjnym, monumentalnym krucyfiksom oraz treściom symbolicznym obecnym w kościołach cysterskich w wiekach średnich (załącznik 3, poz. II. B. 33, 38, 39).

Nowożytna sztuka polska stanowi kolejny obszar tematyczny moich zainteresowań i tworzy także ważną część mojej działalności dydaktycznej (załącznik 4, poz. VII. A. 1-4, D. 1-3). Badania prowadzone nad konkretnymi dziełami pozwoliły mi ustalić ich autorów, proveniencję artystyczną oraz ikonografię. Tak było w przypadku wspomnianych już

polichromii sklepień kościoła w Łądzie (załącznik 3, poz. I. 1, II. B. 10). Efektem moich badań nad nowoodkrytymi polichromiami z ok. 1680 r. w kaplicy nowicjatu karmelitanek w dawnym Pałacu Kazanowskich w Warszawie stało się określenie ich ikonografii, programu ideowego i wzorców ikonograficznych, co umożliwiło opracowanie programu konserwacji i rekonstrukcji zachowanych malatur (załącznik 3, poz. II. B. 31; załącznik 4, poz. IV. 14). Analizując zespół snycerskich nastaw ołtarzowych z 1. ćwierci XVIII w. w Łądzie (ołtarz główny, św. Urszuli, boczne ołtarze akantowe) wykazałem ich związek z barokową rzeźbą śląską i autorstwo rzeźbiarza Ernesta Brogera z Głogowa, którego stylistyka odpowiada formie dzieł powstałych w warsztacie tzw. Mistrza z Lubięża (załącznik 3, poz. I. 4). Przedmiotem moich studiów były także nowożytnie kopie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. W artykule na temat kopi w kościele w Umieniu przedstawiłem dzieje miejsca, historię kościoła i jego wyposażenia wraz z fundacją obrazu w 1. dekadach XVII w., łącząc go z krakowskim warsztatem Franciszka Śmiadeckiego (załącznik 3, poz. II. B. 28). Zaprezentowałem także dwie kopie obrazu jasnogórskiego zachowane w kościele w Łądzie: Adama Swacha z jego autoportretem jako św. Łukasza (1711) i Franciszka Jędrzejczyka (1900), będącą cennym przykładem malarsko-plastycznej kopi jasnogórskiego wizerunku (załącznik 3, poz. II. B. 19). Podjąłem również badania nad historią i ikonografią obrazu Matki Boskiej Czerwińskiej z 1612 r. W poświęconych mu publikacjach przedstawiłem dzieje i kult obrazu, wiążanego z autorstwem Łukasza z Łowicza, jego wzorce graficzne, najcenniejsze wota oraz najstarszą rycinę (1672) z wizerunkiem Matki Boskiej Czerwińskiej (załącznik 3, poz. II. B. 21, 23); opracowałem także program rekonstrukcji niezachowanych partii obrazu (załącznik 4, poz. IV. 11). W studium na temat portretu opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego, pędzla Józefa Rajeckiego z 1747 r., wskazałem jego wzorce ikonograficzne oraz związek z charakterystycznym dla malarza stylem realizmu powściągliwego. Analizując formę i ikonografię dedykowanej portretowi ramy ukazałem jej epitafijny charakter i program związany z osobą i dokonaniem opata-mecenasa (załącznik 3, poz. II. B. 14). W referacie wygłoszonym na konferencji w Czerwińsku przedstawiłem analizę zachowanych w czerwińskim kościele obrazów z ołtarzy bocznych, atrybuując je Szymonowi Czechowiczowi i malarzom z jego warsztatu (załącznik 4, poz. II. 15). Analiza porównawcza XIX-wiecznego pejzażu z widokiem opactwa w Łądzie oraz źródła archiwalne i ikonograficzne dały mi podstawy do atrybuowania tego dzieła Marcinowi Zaleskiemu i określenia czasu jego powstania na ok. 1860 r. (załącznik 3, poz. II. B. 8). Moje studia nad działalnością w Łądzie oo. kapucynów w latach 1850-1864 zaowocowały publikacjami przybliżającymi prace warszawskich rzeźbiarzy pracujących na ich zlecenie – Antoniego Ślepińskiego (załącznik 3, poz. II. B. 12) i Adama Zelłta. Wśród prac tego ostatniego należy

wyróżnić zespół modeli dla odlewów żeliwnych (załącznik 3, poz. II. B. 18) oraz model popiersia relikwiarzowego św. Urszuli, zrealizowany w 1852 r. w warszawskiej fabryce Karola Juliusza Mintera jako jedna z pierwszych rzeźb galwanoplastycznych w Polsce (załącznik 3, poz. II. B. 32).

W moich badaniach zajmowałem się również dziełami sztuki średniowiecznej. W opracowaniu dołączonym do wniosku o koronację koronami papieskimi XV-wiecznej figury Matki Bożej Bolesnej w Skrzatuszu zaprezentowałem po raz pierwszy historię skrzatuskiej Piety, jej kult i wota oraz zarys dziejów tamtejszego kościoła (załącznik 3, poz. II. B. 1). Jestem również autorem pierwszego opracowania na temat odnalezionego w Łądzie późnogotyckiego tryptyku (*Tryptyk z Łądu*). W artykułach i referacie na jego temat przedstawiłem współczesną historię zabytku, jego ikonografię, związki formalne oraz ustaliłem czas i prawdopodobne okoliczności jego powstania (załącznik 3, poz. II. B. 7, 35; załącznik 4, poz. II. 13). Razem z dr. hab. Przemysławem Mrozowskim podjąłem również pierwsze studia nad *Tkaniną herbową z Łądu* i zespołem XIII-wiecznych tekstyliów dekorujących relikwie 11 000 Dziewic w ołtarzu św. Urszuli w Łądzie (załącznik 3, poz. II. B. 34; załącznik 4, poz. II. 10, 14)

Sztuka w przestrzeni liturgicznej oraz ikonologia wystroju i wyposażenia sakralnego wnętrza stały się przedmiotem moich badań od czasu przygotowywania rozprawy doktorskiej. W monografii opublikowanej na podstawie dysertacji przedstawiłem zagadnienie przechowywania Eucharystii w Kościele zachodnim od chrześcijańskiego antyku po wieki średnie, prezentując – w oparciu o źródła i zachowane dzieła – zmieniające się formy rezerwacji i służące jej sprzęty liturgiczne oraz funkcje i treści ideowe kształtujące ich formę i ikonografię. Książka ta jest pierwszą monografią na ten temat w literaturze polskiej (załącznik 3, poz. II. A. 1). Doktorat i jego publikację poprzedziły artykuły poświęcone: średniowiecznym figurom maryjnym przechowującym Eucharystię (załącznik 3, poz. I. 3), wybranym zagadnieniom z zakresu ikonografii i ikonologii dzieł sztuki związanych z Eucharystią (załącznik 3, poz. I. 6; załącznik 4, poz. II. 1), idei *Sancta Sanctorum* i Arki Przymierza towarzyszących rezerwacji Eucharystii i kształtujących architekturę, wystrój i wyposażenie wczesnośredniowiecznych kościołów (załącznik 3, poz. II. B. 2), a także historii, funkcjom i symbolice dzwonu w kulturze Europy (załącznik 3, poz. I. 2). Doświadczenie badawcze zdobyte podczas pracy nad doktoratem, a także wcześniejsze wykształcenie teologiczne, dały mi podstawy do dalszych studiów nad dawnym wystrojem i wyposażeniem sakralnego wnętrza, ze szczególnym akcentem położonym na identyfikacji funkcjonalnej, treściach ideowych, symbolice i ikonografii dzieł sztuki sakralnej. Według takich założeń zaprezentowałem historię, ewolucję formy, program ikonograficzny, oprawę plastyczną oraz

funkcje kultowe i dewocyjne papieskich medalionów *Agnus Dei*. Publikacja ta jest pierwszym monograficznym opracowaniem tego tematu w polskiej literaturze (załącznik 3, poz. II. B. 5, 15). Analizując zawartość depozytów złożonych w 1720 r. w kulach wieńczących hełmy wież kościoła w Łądzie, wskazałem na przykład apotropaicznej funkcji medalionów *Agnus Dei* i relikwii świętych w tego typu aranżacjach (załącznik 3, poz. II. B. 20). Obszerne studium poświęciłem ewolucji formy miejsca celebracji chrztu, chrzcielnicy i jej otoczenia od chrześcijańskiego antyku po czasy potrydenckie. W wygłoszonym referacie i artykule wykazałem, że przemiany formy chrzcielnicy oraz jej dekoracja i oprawa architektoniczno-plastyczna pozostawały w ścisłym związku z rosnącym znaczeniem wody chrztu i zjawiskiem jej wykradania do praktyk magicznych (załącznik 3, poz. II. B. 37; załącznik 4, poz. II. 8). W artykule poświęconym sakralnej przestrzeni oraz kształtującym ją treściom ideowym i symbolicznym zaprezentowałem proces sakralizacji przestrzeni liturgicznej od chrześcijańskiego antyku po czasy potrydenckie. Zostały w nim również przedstawione formy architektoniczne i plastyczne, za pomocą których wyrażano sakralny charakter przestrzeni świątyni i różnych miejsc związanych z celebracją liturgii (załącznik 3, poz. II. B. 16). Wpływ teologii i liturgii Eucharystii na formę, dekorację i ikonografię naczyń liturgicznych zaprezentowałem w referacie i artykule prezentujących wybrane przykłady *vasa sacra* od chrześcijańskiego antyku po czasy współczesne (załącznik 3, poz. II. B. 30; załącznik 4, poz. II. 12). Do publikacji związanych z problematyką sztuki w przestrzeni liturgicznej należy także dołączyć artykuł w katalogu wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie: *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej – śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*. Przedstawiłem w nim ceremonie liturgiczne oraz praktyki obrzędowe i religijne towarzyszące śmierci, pogrzebowi i pamięci o zmarłych, interpretując w ich kontekście funkcje i formy dzieł sztuki związanych ze śmiercią i pośmiertnym ceremoniałem (załącznik 3, poz. II. B. 3).

Poza sztuką dawną, przedmiotem moich studiów i działań była również sztuka współczesna. Podjąłem badania nad ikonografią wizerunku Chrystusa Miłosiernego – najpopularniejszym obrazem we współczesnej ikonografii chrześcijańskiej. W artykule na jego temat przedstawiłem cztery wczesne i nieznane przykłady ilustracji wizerunku Chrystusa Miłosiernego (m.in. Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Henryka Uziębły, Jana Wałacha), ukazujące proces kształtowania się ikonografii tematu. Wykazałem też, że pierwowzorem dla pierwotnej wersji popularnego obrazu Chrystusa Miłosiernego Adolfa Hyły w Krakowie-Łagiewnikach z 1944 r. był obraz Henryka Uziębły namalowany w 1942 r. (załącznik 3, poz. II. B. 40). Zaprezentowałem również i zanalizowałem w monograficznej publikacji albumowej twórczość rysunkową i malarską z lat 2010-2014 Józefa Panfila (załącznik 3, poz.

II. A. 7). Dwa monograficzne opracowania albumowe poświęciłem współczesnemu wystrojowi i wyposażeniu dwóch kościołów w Rumi: Matki Bożej Wspomożenia Wiernych (załącznik 3, poz. II. A. 3) i Podwyższenia Krzyża Świętego (załącznik 3, poz. II. A. 4). Byłem również zaangażowany w realizację wystroju i wyposażenia współczesnych wnętrz sakralnych, uczestnicząc w tworzeniu ich projektów i opracowując koncepcje ikonograficzno-artystyczne (załącznik 4, poz. VI. 1, 3–8, 10, 11). Organizowałem także wystawy sztuki współczesnej i fotografii, będąc kuratorem większości z nich (załącznik 4, poz. V. 1-11).

Pomocą w prowadzonych przeze mnie badaniach były otrzymane stypendia: w 1991 r. stypendium Universität Wien, w 2000 r. stypendium Institut Catholique de Paris. Miałem również możliwość, dzięki gościnności diecezji monachijskiej, prowadzić badania w bibliotece Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium (podczas trzech miesięcznych pobytów).

6. Działalność dydaktyczna

W latach 1991-2015 byłem zatrudniony na stanowisku naukowo-dydaktycznym w Instytucie Historii Sztuki UKSW. Na studiach stacjonarnych prowadziłem wykłady, ćwiczenia i proseminaria z zakresu dziejów sztuki nowożytnej, ikonologii sakralnego wnętrza i popularyzacji dziedzictwa kulturowego (załącznik 4, poz. VII. A. 1-8). Prowadziłem także seminaria licencjackie i magisterskie z zakresu polskiej plastyki nowożytnej; jestem promotorem 23 prac magisterskich i 7 prac licencjackich. Byłem recenzentem 10 prac magisterskich z historii sztuki. Organizowałem i prowadziłem zajęcia terenowe i obozy naukowe dla studentów historii sztuki według własnego programu (załącznik 4, poz. VII. A. 9, 10). W latach 1991-2015 sprawowałem nieprzerwanie opiekę nad studentami historii sztuki UKSW pełniąc funkcję opiekuna roku.

W latach 1999-2001 prowadziłem zajęcia z historii sztuki nowożytnej oraz seminarium licencjackie i magisterskie na studiach niestacjonarnych w Zaocznym Studium Nauk Historycznych UKSW (załącznik 4, poz. VII. B. 1-3).

Od 1992 prowadzę zajęcia w Wyższym Seminarium Duchownym Towarzystwa Salezjańskiego, m.in. z historii sztuki sakralnej i ochrony zabytków sztuki kościelnej (załącznik 4, poz. VII. C. 1-3).

Prowadziłem również wykłady gościnne na uczelniach zagranicznych w ramach programu Erasmus, prezentując w nich głównie problematykę polskiej sztuki nowożytnej (załącznik 4, poz. VII. D. 1-3).

W 2015 r. zostałem odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej „za szczególne zasługi dla oświaty i wychowania”.

7. Działalność popularyzująca naukę i zabytki

Obok działalności naukowo-badawczej i dydaktycznej popularyzacja historii sztuki i wiedzy o zabytkach jest od lat częścią mojej aktywności, uskutecznianej za pomocą różnych mediów. Na pierwszym miejscu chciałbym wskazać publikacje albumowe, w których – w monograficznym ujęciu – zaprezentowałem zabytki dawnego opactwa w Łądzie (załącznik 3, poz. II. A. 2, 6) oraz kościół w Czerwińsku; w książce tej – obok zabytków romańskich – po raz pierwszy zostały przedstawione i historyczna ikonografia zabytku oraz nowożytny wyposażeń i wystrój świątyni (załącznik 3, poz. II. A. 5). W referacie i artykule prezentujących zabytki Ziemi Konińskiej wskazałem na ich znaczenie dla kształtowania tożsamości i rozwoju kulturalnego regionu konińskiego (załącznik 3, poz. II. B. 29; załącznik 4, poz. II. 7). Popularyzowałem także historię sztuki i wiedzę o zabytkach w Internecie i w mediach elektronicznych. Jestem autorem scenariusza i komentarzy merytorycznych prezentacji dawnego opactwa w Łądzie w technice panoram sferycznych (załącznik 4, poz. IX. 8). Przygotowałem również scenariusz, ikonografię i komentarze merytoryczne do strony internetowej łądzkiego opactwa (załącznik 4, poz. IX. 9). W Internecie został także opublikowany mój wykład w Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie o znaczeniu kultu relikwii i Eucharystii dla sztuki średniowiecza (załącznik 4, poz. IX. 10). Mojego autorstwa są również trzy prezentacje multimedialne na temat sztuki gotyckiej (architektura, rzeźba, malarstwo) przygotowane jako pomoc dydaktyczna w nauczaniu historii i wiedzy o sztuce dla gimnazjum (załącznik 4, poz. IX. 5). W działalności popularyzatorską wpisują się również programy telewizyjne i filmy z moim udziałem, w których prezentowałem m.in. wybrane tematy z ikonografii, sztuki sepulkralnej, opactwo w Łądzie jako pomnik historii (załącznik 4, poz. IX. 1–4, 6, 7, 11). Prowadziłem także wykłady popularyzujące historię sztuki w różnych ośrodkach (załącznik 4, poz. IX. 12).

8. Działalność organizacyjna

W latach 1999-2002 pełniłem funkcję kierownika Zaocznego Studium Nauk Historycznych na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych UKSW; obejmując tę funkcję opracowałem program tych studiów sprofilowany na historię kultury i dziedzictwa kulturowego. W roku akademickim 2000-2001, równolegle, pełniłem funkcję kierownika Nauczycielskiego Studium

Podyplomowego „Sztuka” na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych UKSW. W latach 2012-2015 byłem członkiem Rady Programowej Uniwersytetu Otwartego UKSW. Od 1999 r. jestem członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Oddział Warszawski. Od 2000 r. jestem kustoszem zabytków dawnego opactwa cysterskiego w Łądzie. Od 2011 r. jestem członkiem Rady Koordynacyjnej Szlaku Cysterskiego w Polsce.

Flawjusz